Debussy Songs · 2
LORNA ANDERSON · LISA MILNE
MALCOLM MARTINEAU
hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 7*

FRANÇAIS ☞ *page 22*

Textes chantés ☞ *page 26*

DEUTSCH ☞ *Seite 32*

Claude Debussy

(1862–1918)

Songs · 2

soprano
LORNA ANDERSON

soprano
LISA MILNE

piano
MALCOLM MARTINEAU

Fêtes galantes I *Lorna Anderson* [7'57]
1. En sourdine [3'11]
2. Fantoches [1'24]
3. Clair de lune [3'21]

Proses lyriques *Lisa Milne* [19'34]
4. De rêve [6'10]
5. De grève [3'31]
6. De fleurs [5'36]
7. De soir [4'15]

Chansons de Bilitis *Lorna Anderson* [9'02]
8. La flûte de Pan [2'49]
9. La chevelure [3'25]
10. Le tombeau des naïades [2'46]

Ariettes oubliées *Lisa Milne* [16'19]
11. C'est l'extase [2'55]
12. Il pleure dans mon cœur [2'29]
13. L'ombre des arbres [2'35]
14. Chevaux de bois [3'22]
15. Green [2'22]
16. Spleen [2'32]

Trois Chansons de France *Lorna Anderson* [6'01]
17. Rondel I: Le temps a laissié son manteau [1'13]
18. La grotte [2'39]
19. Rondel II: Pour ce que Plaisance est morte [2'08]

Trois Poèmes de Mallarmé *Lorna Anderson* [7'52]
20. Soupir [2'58]
21. Placet futile [2'14]
22. Éventail [2'38]

DEBUSSY ENTERED THE PARIS CONSERVATOIRE in the autumn of 1872, at the age of ten, and stayed there until he won the Prix de Rome twelve years later. This apprenticeship had at least two important results. For a start, it meant that this so-called 'Impressionist' and subverter of tradition was among the most highly trained composers of all time, and so knew very well what he was subverting and why. And secondly it meant that he never really caught up with the classical culture which he would have imbibed at a traditional *lycée*: he knew nothing of Latin or Greek and little of Racine or Corneille. Instead he was thrown upon his own resources and, being someone of supreme intelligence, embarked early on a programme of wide and unorthodox reading (how many Frenchmen before 1914 knew anything of G K Chesterton or Lafcadio Hearn?). But first, in time and importance, came poetry, including that of Verlaine.

Although Debussy was taught the piano by Verlaine's mother-in-law, Mme Mauté, there is no evidence that composer and poet ever met, and Debussy probably came across the volume *Fêtes galantes* (1869) at the house of his mistress Marie Vasnier. She was a singer possessed of a high coloratura, and Debussy's first version of *Fantoches*, composed for her in January 1882 in the first flush of adolescent lust, ends with a stratospheric vocalise of complete poetic irrelevance. The versions of *En sourdine* and *Clair de lune* he wrote for her later in the year are more measured in their demands, suggesting that purely musical impulses were now taking over. But some ten years later, with the love affair well behind him, he returned to all three poems, presumably feeling that none of the earlier settings had done them justice.

He was happiest with *Fantoches*, in which a good deal of the original survives, though the finely graded diminuendo of the ending is new, foreshadowing similar endings in works such as *Fêtes* from the *Nocturnes*. But *En sourdine* and *Clair de lune* are almost entirely fresh, employing a far more adventurous harmonic palette than had been available to him a decade earlier, blending modality and chromaticism in equal measure. Whereas *Fantoches* is all energy and sparkle, the two outer songs float timelessly, allowing us to savour the famous 'musicality' of Verlaine's poetry.

The great majority of Debussy's songs are settings of regular verse, but over a six-year period between 1892 and 1898 he confined his song settings to nine pieces of free verse and prose. The whole question of setting these two media was much debated during this decade, building on Gounod's preface to his opera *George Dandin* in which he claimed that: 'The infinite variety of stress, in prose, offers the composer quite new horizons which will save him from monotony and uniformity.' In 1892–3, just before starting on *Pelléas et Mélisande*, Debussy set to music four free-verse poems of his own whose titles—'Of dreams', 'Of the shore', 'Of flowers', 'Of evening'—form a kind of of aesthetic biography of the composer. It is typical of his lifelong struggle to reconcile his desire for freedom with the demands of structure that, in the first song, the dream is not expressed through some vague, amorphous mush, but almost entirely in two- and four-bar phrases. The piano-writing is denser than in *Fêtes galantes I*, nearer not only to Debussy's earlier Baudelaire settings but to the piano parts of Wagner vocal scores, which the horn calls here also bring to mind. In the midst of the free verse, Debussy plants two alexandrines, the second of which—'Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal!' ('The Knights have died in their quest for the Grail!')—may be taken as a further Wagnerian reference. In *De grève* the mischievous little waves provoke the arrival of disruptive whole-tone harmonies, calmed by the sympathetic moon, while the slow, sad chords that open

De fleurs recall the similar expanding and contracting shape of the first chords of Debussy's cantata *La damoiselle élue*—in both cases, the atmosphere is of a placid resignation far from the hubbub of the material world. The final song, *De soir*, is in two contrasting parts: a cheerful Sunday with children playing (at the words 'Des rondes obstinées' Debussy quotes in the piano's left hand the tune of a singing game in which one girl represents the tower while the others turn round her); and then a prayer to the Virgin. Throughout, we hear the sounds of bells.

During the 1890s Debussy was one of the few musicians admitted to Mallarmé's elitist circle and, for his part, he confessed that he much preferred talking to writers and painters than to fellow musicians. One of his more colourful friends at this period was the writer Pierre Louÿs. In 1895, the twenty-five-year-old Louÿs published a volume of prose poems entitled '*Les chansons de Bilitis*, translated from the Greek for the first time by P.L.', and quoting a German translation of the preceding year. They were a huge success, even if one reviewer took issue with the accuracy of his translations. Not that Louÿs took the criticism too seriously, because the poems were his own invention and he was thrilled at having perpetrated one of the best literary spoofs ever.

Debussy must surely have been in on the joke. But his settings contain no hint of irony, conjuring up as they do the never-never dreamworld that was Ancient Greece in the French culture of the time—which could be summed up as 'all flutes and flesh'. However, he certainly was doubtful about the poems' propriety. A friend recorded that 'he only just brought himself to excuse them for their grace and the frankness of their language … and even then, not all of them'. In these songs, too, Debussy abandoned the setting of strict verse for prose, giving a regular framework to the piano, over which the voice floats freely.

The writer Romain Rolland cited these songs as the most perfect examples he knew of French word-setting. As in *Pelléas et Mélisande*, by and large this is syllabic and follows the contours of spoken French, using small intervals, so that in the first song the falling major third in the phrase 'comme le miel', and even more the falling fourths on 'genoux' and 'tremblante', assume considerable importance. Antiquity is evoked by the use of modal scales, mostly in the Lydian mode with the fourth note of the scale sharpened. In the second song the dichotomy is more striking still between the contained, almost hesitant vocal line and the increasingly passionate piano part until, on the crucial word 'bouche', the singer is forced into a dramatic octave descent. The temperature of the final song is at the opposite extreme from that of the *Prélude à l'après-midi d'un faune*. All here is cold and ice, culminating in the line 'Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible', to which the composer lends a tone of unforgettable menace. As for the final chord, is this for our comfort? Like all the Symbolists, Debussy was not into giving answers.

The six Verlaine songs published in 1903 as *Ariettes oubliées* were revisions of originals composed between 1885 and 1887. The dedication of the 1903 edition to Mary Garden, 'unforgettable Mélisande', did not necessarily mean that the changes Debussy made were designed for her voice, more likely that they merely reflected his experience as a composer. The two earliest songs, *L'ombre des arbres* and *Chevaux de bois*, date originally from January 1885, when the composer was about to leave Paris, and his mistress, for a lengthy stay in Rome, and possibly the disenchantment of the first song mirrored his own sentiments. Likewise, he is saying goodbye in *Chevaux de bois* to the friendly bustle of Paris, and the wonderful coda with its tolling bell again may have had a personal resonance (in the 1903 revision the final bell,

with its descending fourth, is now syncopated, adding immeasurably to its poetic force). Elsewhere Debussy indulges in ecstasy, in the monotony of rain, in a wonderfully fresh and seductive love song, *Green*, in which the agile vocal line at last settles on a series of low repeated notes as the lover too settles on his beloved's breast, and finally, pre-echoing the Wagnerian Baudelaire songs, in a song of heartbreak, where all depends on the final 'hélas!', placed with apparent insouciance in the middle of a phrase, leaving the piano to pick up the pieces.

During the early months of 1904 Debussy's first marriage to Lilly Texier began to founder as he succumbed to the charms of Emma Bardac, an accomplished singer and one-time mistress of Fauré. The *Trois Chansons de France* were the first Debussy works to be dedicated to her. He was no historian and makes no attempt to distinguish between the fifteenth-century poet Charles d'Orléans and the seventeenth-century Tristan l'Hermite. It was enough for him to feel that he was 'going back'—partly because he was no lover of his own times with what he called its 'tricoloured phrases' (that is, expressions of French nationalism), and partly because he never lost his reverence for the directness of the music of Victoria, Lassus and Palestrina which he had first heard as a student in Rome. By and large the harmonies of all three songs are simpler and more firmly anchored to traditional tonal pillars than in the *Bilitis* songs. In rhythm though, the outer ones maintain a free flow of patterns, with repeated lines duly observed in the music, whereas the central *La grotte* is an exercise in stillness, with a short–long rhythm in the piano that impedes forward movement. Like Narcissus, we seem to find ourselves frozen in an attitude of contemplation.

In 1913 appeared the first complete volume of Mallarmé's poetry and both Debussy and Ravel were quick to seize on this fact. By this time the two composers were no longer in contact with each other, so Debussy was annoyed to find not only that Ravel had chosen two of the same poems to set, but that he had already obtained permission from the poet's heirs to publish the results. When Ravel then saw to it that Debussy's request was not refused this annoyed him still more. In *Soupir* he balances the need for a clear structure with opportunities for musical colour. Since Mallarmé's poem is a single long sentence inset with dependent clauses and phrases, structural help is vital. Debussy obliges by lengthening crucial words: 'âme', 'Monte' (the single main verb), 'Azur' (Mallarmé's symbol for the Ideal), 'Se traîner' (for an obvious reason). On the colouristic front, complex chords attend 'Un automne jonché de taches de rousseur', but 'ton œil angélique / Monte' is unaccompanied and sounds almost like plainsong.

Placet futile, although marked to be performed 'at the speed of a slow minuet', is aesthetically more of a scherzo, featuring repeated returns of the opening phrase with no consideration for harmonic logic and, after some delirious top notes, one delightful return in the wrong key. Finally, *Éventail* explores a strange, insubstantial world of gestures in what has been called 'the trembling space of atonality', in which the word 'Stagnants', as in the vault scene of *Pelléas*, is coloured with whole-tone harmony. The piano-writing is mercurial, pared down to essentials, an embodiment of Debussy's cry: 'How much has first to be discovered, then suppressed, before one can reach the naked flesh of emotion!'

ROGER NICHOLS © 2012

Fêtes galantes I

1 **En sourdine**

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.

Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Ferme tes yeux à demi,
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes des gazons roux.

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

2 **Fantoches**

Scaramouche et Pulcinella
Qu'un mauvais dessein rassembla
Gesticulent, noirs sous la lune.

Cependant l'excellent docteur
Bolonais cueille avec lenteur
Des simples parmi l'herbe brune.

Lors sa fille, piquant minois,
Sous la charmille, en tapinois,
Se glisse, demi-nue, en quête

De son beau pirate espagnol,
Dont un amoureux rossignol
Clame la détresse à tue-tête.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

Fêtes galantes I

Muted

Calm in the twilight
Cast by lofty boughs,
Let us steep our love
In this deep quiet.

Let us blend our souls, our hearts
And our enraptured senses
With the hazy languor
Of arbutus and pine.

Half-close your eyes,
Fold your arms across your breast,
And from your heart now lulled to rest
Banish forever all intent.

Let us both succumb
To the gentle and lulling breeze
That comes to ruffle at your feet
The waves of russet grass.

And when, solemnly, evening
Falls from the black oaks,
That voice of our despair,
The nightingale shall sing.

Marionettes

Scaramouche and Pulcinella
Drawn together by some evil scheme,
Gesticulate, black beneath the moon.

Meanwhile the excellent doctor
From Bologna is leisurely picking
Medicinal herbs in the brown grass.

Then his daughter, pertly pretty,
Beneath the arbour, stealthily,
Glides, half-naked, in quest

Of her handsome Spanish pirate,
Whose grief a lovelorn nightingale
Proclaims as loudly as he can.

3 **Clair de lune**

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

Moonlight

Your soul is a chosen landscape
Bewitched by masquers and bergamaskers,
Playing the lute and dancing and almost
Sad beneath their fanciful disguises.

Singing as they go in a minor key
Of conquering love and life's favours,
They do not seem to believe in their fortune
And their song mingles with the light of the moon,

The calm light of the moon, sad and fair,
That sets the birds dreaming in the trees
And the fountains sobbing in their rapture,
Tall and svelte amid marble statues.

Proses lyriques

Lyrical prose

4 **De rêve**

La nuit a des douceurs de femmes !
Et les vieux arbres, sous la lune d'or, songent
À celle qui vient de passer la tête emperlée,
Maintenant navrée !
À jamais navrée !
Ils n'ont pas su lui faire signe …

Toutes ! Elles ont passé :
Les Frêles,
Les Folles,
Semant leur rire au gazon grêle,
Aux brises frôleuses
La caresse charmeuse
Des hanches fleurissantes.
Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson.

Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent
Leurs belles feuilles d'or !
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
Maintenant ternis !
À jamais ternis !
Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

Of dreams

The night has a woman's softness!
And the old trees beneath the golden moon dream
Of her who has just gone by, her head bespangled,
Now broken-hearted!
Forever broken-hearted!
They were not able to beckon her …

All! All have gone by:
The Frail,
The Foolish,
Scattering their laughter on the thin grass,
Casting to the glancing breezes
The bewitching caress
Of their burgeoning hips.
Alas! of all this nothing is left but a pale tremor.

The old trees beneath the golden moon tearfully shed
Their lovely golden leaves!
No one will plight them again the pride of golden helmets
Now tarnished!
Forever tarnished!
The Knights have died in their quest for the Grail!

La nuit a des douceurs de femmes !
Des mains semblent frôler les âmes,
Mains si folles, si frêles,
Au temps où les épées chantaient pour Elles ! …
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres.
Mon âme ! C'est du rêve ancien qui t'étreint !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

The night has a woman's softness!
Hands seem to brush the souls,
Hands so foolish, so frail,
In the days when swords sang for them! …
Strange sighs rose from beneath the trees.
My soul, you are gripped by some former dream!

5 **De grève**

Sur la mer les crépuscules tombent,
Soie blanche effilée !
Les vagues comme de petites folles,
Jasent, petites filles sortant de l'école,
Parmi les froufrous de leur robe,
Soie verte irisée !

Les nuages, graves voyageurs,
Se concertent sur le prochain orage,
Et, c'est un fond vraiment trop grave
À cette anglaise aquarelle.
Les vagues, les petites vagues,
Ne savent plus où se mettre,
Car voici la méchante averse,
Froufrous de jupes envolées,
Soie verte affolée !

Mais la lune, compatissante à tous,
Vient apaiser ce gris conflit,
Et caresse lentement ses petites amies,
Qui s'offrent, comme lèvres aimantes
À ce tiède et blanc baiser.
Puis, plus rien !
Plus que les cloches attardées
Des flottantes églises !
Angélus des vagues,
Soie blanche apaisée !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Of the shore

Dusk falls over the sea,
Like frayed white silk!
The waves like wild little things
Chatter, little girls coming out of school,
Amid their rustling frocks
Of iridescent green silk!

The clouds, grave travellers,
Consult over the coming storm,
A background truly too solemn
For this English watercolour.
The waves, the little waves,
No longer know which way to turn,
For here comes the malicious downpour,
The rustling of flying shirts,
The panic of green silk!

But the moon, with pity for all,
Comes to calm this grey conflict,
And slowly caresses his lady friends,
Who offer themselves like loving lips
To this warm, white kiss.
Then, nothing more!
Only the belated bells
Of floating churches!
Angelus of the waves,
Smoothed white silk!

6 **De fleurs**

Dans l'ennui si désolément vert
De la serre de douleur,
Les Fleurs enlacent mon cœur
De leurs tiges méchantes.
Ah ! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses ?

Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux,
En semblant les refléter,
Eux, qui furent l'eau du songe
Où plongèrent mes rêves si doucement
Enclos en leur couleur ;
Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,
Ont perdu leur grâce blanche
Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions,
Ce pain béni des âmes misérables !
Venez ! Venez ! Les mains salvatrices !
Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil !

Mirages ! Plus ne refleurira la joie de mes yeux,
Et mes mains sont lasses de prier,
Mes yeux sont las de pleurer !
Éternellement ce bruit fou
Des pétales noirs de l'ennui,
Tombant goutte à goutte sur ma tête
Dans le vert de la serre de douleur !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Of flowers

In the tedium so desolately green
Of sorrow's hothouse,
The Flowers entwine my heart
With their wicked stems.
Ah! when shall they return about my head,
Those dear hands, so tenderly disentwining?

The tall violet Irises
Wickedly violated your eyes,
While seeming to reflect them,
They, who were the dream-water
Into which my dreams plunged, so softly
Enclosed in their colour;
And the lilies, white pistil-scented fountains,
Have lost their white grace
And are but poor, sickly, sunless things!

Sun! friend of evil flowers,
Destroyer of dreams, destroyer of illusions,
This blessed wafer of wretched souls!
Come! Come! Redeeming hands!
Shatter the panes of mendacity,
Shatter the panes of evil,
My soul is dying of too much sun!

Mirages! The joy of my eyes will never reflower,
And my hands are weary of praying,
My eyes are weary of weeping!
Eternally this insane sound
Of tedium's black petals
Falling drop by drop on my head
In the green of sorrow's hothouse!

7 **De soir**

Dimanche sur les villes,
Dimanche dans les cœurs !
Dimanche chez les petites filles
Chantant d'une voix informée
Des rondes obstinées,
Où de bonnes Tours
N'en ont plus que pour quelques jours !

Of evening

Sunday over the cities,
Sunday in people's hearts!
Sunday for the little girls
Singing with childish voices
Persistent rounds
In which good Towers
Have only a few days left!

Dimanche, les gares sont folles !
Tout le monde appareille
Pour des banlieues d'aventure
En se disant adieu
Avec des gestes éperdus !

Dimanche les trains vont vite,
Dévorés par d'insatiables tunnels ;
Et les bons signaux des routes
Échangent d'un œil unique
Des impressions toutes mécaniques.

Dimanche, dans le bleu de mes rêves
Où mes pensées tristes
De feux d'artifices manqués
Ne veulent plus quitter
Le deuil de vieux Dimanches trépassés.

Et la nuit à pas de velours
Vient endormir le beau ciel fatigué,
Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles ;
La Vierge or sur argent
Laisse tomber les fleurs de sommeil !

Vite, les petits anges,
Dépassez les hirondelles
Afin de vous coucher
Forts d'absolution !
Prenez pitié des villes,
Prenez pitié des cœurs,
Vous, la Vierge or sur argent !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

On Sunday, the stations are frantic!
Everyone sets out
For suburb adventures,
Saying farewell
With frenzied gestures!

On Sunday, trains go fast,
Devoured by insatiable tunnels;
And the good signals
Exchange with their single eye
Wholly mechanical impressions.

Sunday, in the blue of my dreams,
When my thoughts,
Saddened by fizzled fireworks,
Will no longer cease
Mourning for old Sundays dead and gone.

And night with velvet tread
Comes to lull the lovely tired sky to sleep,
And it is Sunday on the avenues of stars;
The gold-on-silver Virgin
Lets fall the flowers of sleep!

Quick! you tiny angels,
Outstrip the swallows,
That you may go to rest
Fortified by absolution!
Take pity on the cities,
Take pity on the hearts,
You gold-on-silver Virgin!

Chansons de Bilitis

The Songs of Bilitis

8 **La flûte de Pan**

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

The flute of Pan

For Hyacinthus day he gave me a syrinx made of carefully cut reeds, bonded with white wax which tastes sweet to my lips like honey.

He teaches me to play, as I sit on his lap; but I am a little fearful. He plays it after me, so gently that I scarcely hear him.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

We have nothing to say, so close are we one to another, but our songs try to answer each other, and our mouths join in turn on the flute.

Il est tard ; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

It is late; here is the song of the green frogs that begins with the night. My mother will never believe I stayed out so long to look for my lost sash.

PIERRE LOUŸS (1870–1925)

9 **La chevelure**

Il m'a dit : « Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

« Je les caressais, et c'étaient les miens ; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

« Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entrais en moi comme mon songe. »

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

PIERRE LOUŸS (1870–1925)

The tresses of hair

He said to me: 'Last night I dreamed. I had your tresses around my neck. I had your hair like a black necklace all round my nape and over my breast.

'I caressed it and it was mine; and we were united thus for ever by the same tresses, mouth on mouth, just as two laurels often share one root.

'And gradually it seemed to me, so intertwined were our limbs, that I was becoming you, or you were entering into me like a dream.'

When he had finished, he gently set his hands on my shoulders and gazed at me so tenderly that I lowered my eyes with a shiver.

10 **Le tombeau des naïades**

Le long du bois couvert de givre, je marchais ; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit : « Que cherches-tu ? » — « Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc. » Il me dit : « Les satyres sont morts.

« Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau. »

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers.

PIERRE LOUŸS (1870–1925)

The tomb of the naiads

Along the frost-bound wood I walked; my hair across my mouth, blossomed with tiny icicles, and my sandals were heavy with muddy, packed snow.

He said to me: 'What do you seek?' 'I follow the satyr's track. His little cloven hoof-marks alternate like holes in a white cloak.' He said to me: 'The satyrs are dead.

'The satyrs and the nymphs too. For thirty years there has not been so harsh a winter. The tracks you see are those of a goat. But let us stay here, where their tomb is.'

And with the iron head of his hoe he broke the ice of the spring, where the naiads used to laugh. He picked up some huge cold fragments, and, raising them to the pale sky, gazed through them.

Ariettes oubliées

11 **C'est l'extase**

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire …
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

PAUL VERLAINE (1844–1896)

12 **Il pleure dans mon cœur**

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le bruit de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ? …
Ce deuil est sans raison.

Forgotten airs

It is rapture

It is languorous rapture,
It is amorous fatigue,
It is all the tremors of the forest
In the breezes' embrace,
It is, around the grey branches,
The choir of tiny voices.

O the delicate, fresh murmuring!
The warbling and whispering,
It is like the soft cry
The ruffled grass gives out …
You might take it for the muffled sound
Of pebbles in the swirling stream.

This soul which grieves
In this subdued lament,
It is ours, is it not?
Mine, and yours too,
Breathing out our humble hymn
On this warm evening, soft and low?

Tears fall in my heart

Tears fall in my heart
As rain falls on the town;
What is this torpor
Pervading my heart?

Ah, the soft sound of rain
On the ground and roofs!
For a listless heart,
Ah, the sound of the rain!

Tears fall without reason
In this disheartened heart.
What! Was there no treason? …
This grief's without reason.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

And the worst pain of all
Must be not to know why
Without love and without hate
My heart feels such pain.

13 **L'ombre des arbres**

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées !

PAUL VERLAINE (1844–1896)

The shadow of trees

The shadow of trees in the misty stream
Dies like smoke,
While up above, in the real branches,
The turtle-doves lament.

How this faded landscape, O traveller,
Watched you yourself fade,
And how sadly in the lofty leaves
Your drowned hopes were weeping!

14 **Chevaux de bois**

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
Tandis qu'autour de tous vos tournois
Clignote l'œil du filou sournois,
Tournez au son du piston vainqueur !

C'est étonnant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête :
Rien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.

Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons
Pour commander à vos galops ronds :
Tournez, tournez, sans espoir de foin.

Merry-go-round

Turn, turn, you fine wooden horses,
Turn a hundred, turn a thousand times,
Turn often and turn for evermore
Turn and turn to the oboe's sound.

The red-faced child and the pale mother,
The lad in black and the girl in pink,
One down-to-earth, the other showing off,
Each buying a treat with his Sunday sou.

Turn, turn, horses of their hearts,
While the furtive pickpocket's eye is flashing
As you whirl about and whirl around,
Turn to the sound of the conquering cornet!

Astonishing how drunk it makes you,
Riding like this in this foolish fair:
With an empty stomach and an aching head,
Discomfort in plenty and masses of fun!

Gee-gees, turn, you'll never need
The help of any spur
To make your horses gallop round:
Turn, turn, without hope of hay.

Et dépêchez, chevaux de leur âme,
Déjà voici que sonne à la soupe
La nuit qui tombe et chasse la troupe
De gais buveurs que leur soif affame.

Tournez, tournez ! Le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours !

PAUL VERLAINE (1844–1896)

And hurry on, horses of their souls:
Nightfall already calls them to supper
And disperses the crowd of happy revellers,
Ravenous with thirst.

Turn, turn! The velvet sky
Is slowly decked with golden stars.
The church bell tolls a mournful knell—
Turn to the joyful sound of drums!

15 **Green**

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

Green

Here are flowers, branches, fruit, and fronds,
And here too is my heart that beats just for you.
Do not tear it with your two white hands
And may the humble gift please your lovely eyes.

I come all covered still with the dew
Frozen to my brow by the morning breeze.
Let my fatigue, finding rest at your feet,
Dream of dear moments that will soothe it.

On your young breast let me cradle my head
Still ringing with your recent kisses;
After love's sweet tumult grant it peace,
And let me sleep a while, since you rest.

16 **Spleen**

Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.

Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.

Je crains toujours,—ce qu'est d'attendre !—
Quelque fuite atroce de vous.

Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,

Spleen

All the roses were red
And the ivy was all black.

Dear, at your slightest move,
All my despair revives.

The sky was too blue, too tender,
The sea too green, the air too mild.

I always fear—oh to wait and wonder!—
One of your agonizing departures.

I am weary of the glossy holly,
Of the gleaming box-tree too,

Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas !

PAUL VERLAINE (1844–1896)

And the boundless countryside
And everything, alas, but you!

Trois Chansons de France

Three Songs of France

17 **Rondel I: Le temps a laissié son manteau**

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil raiant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oiseau
Qui en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissié son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livrée jolye,
Goultes d'argent d'orfaverie.
Chascun s'abille de nouveau,
Le temps a laissié son manteau.

CHARLES DUC D'ORLÉANS (1394–1465)

The season has shed its cloak

The season has shed its cloak
Of wind and cold and rain
And donned embroidered garments
Of radiant sunshine, clear and fair.

There is no beast nor bird
That in its own tongue does not sing or cry:
The season has shed its cloak.

River, fountain and brook
Wear, as pretty livery,
Drops of silver jewellery.
Each thing clads itself anew,
The season has shed its cloak.

18 **La grotte**

Auprès de cette grotte sombre
Où l'on respire un air si doux,
L'onde lutte avec les cailloux,
Et la lumière avecque l'ombre.

Ces flots, lassés de l'exercice
Qu'ils ont fait dessus ce gravier,
Se reposent dans ce vivier
Où mourut autrefois Narcisse …

L'ombre de cette fleur vermeille
Et celle de ces joncs pendants
Paraissent estre là-dedans
Les songes de l'eau qui sommeille.

FRANÇOIS TRISTAN L'HERMITE (1601–1655)

The grotto

Close to this dark grotto,
Where the air is so soft,
The water contends with pebbles,
And light contends with shade.

These waves, tired of moving
Across this gravel,
Are reposing in this pond
Where long ago Narcissus died …

The shadow of this crimson flower
And of those bending reeds
Seem in the depths to be
The dreams of the sleeping water.

19 **Rondel II: Pour ce que Plaisance est morte**

Pour ce que Plaisance est morte
Ce may, suis vestu de noir ;
C'est grand pitié de véoir
Mon cœur qui s'en desconforte.

Je m'abille de la sorte
Que doy, pour faire devoir ;
Pour ce que Plaisance est morte,
Ce may, suis vestu de noir.

Le temps ces nouvelles porte
Qui ne veut déduit avoir ;
Mais par force du plouvoir
Fait des champs clore la porte,
Pour ce que Plaisance est morte.

CHARLES DUC D'ORLÉANS (1394–1465)

Because Plaisance is dead

Because Plaisance is dead
This May, I am attired in black;
It is so pitiful to see
My heart distressed.

I dress in the manner
That is becoming;
Because Plaisance is dead
This May, I am attired in black.

The elements proclaim the news
And will brook no diversion;
Instead, by means of rain,
They make the meadows close their door,
Because Plaisance is dead.

Trois Poèmes de Mallarmé

Three Poems of Mallarmé

20 **Soupir**

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
—Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)

Sigh

My soul rises toward your brow where, calm sister,
An autumn strewn with russet spots is dreaming,
And toward the restless sky of your angelic eye,
As in some melancholy garden
A white fountain faithfully sighs toward the Azure!
—Toward the tender Azure of pale and pure October
That mirrors its infinite langour in the vast pools,
And, on the stagnant water where the tawny agony
Of leaves wanders in the wind and digs a cold furrow,
Lets the yellow sun draw itself out in one long ray.

21 **Placet futile**

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille, ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Futile supplication

Princess! In envying the fate of a Hebe
Who appears on this cup at the kiss of your lips,
I expend my ardour but have only the modest rank of abbé
And shall not figure even naked on the Sèvres.

Since I am not your bearded lap-dog,
Nor lozenge, nor rouge, nor affected games,
And know you look on me with indifferent eyes,
Blonde, whose divine coiffeurs are goldsmiths—

Nommez-nous … toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous … pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)

Appoint me … you whose many laughs like raspberries
Are gathered among the flocks of docile lambs
Grazing through all vows and bleating at all frenzies,

Appoint me … so that Love winged with a fan
May paint me there, fingering a flute and lulling this fold,
Princess, appoint me shepherd of your smiles.

22 **Éventail**

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)

Fan

O dreamer, that I may plunge
Into pure pathless delight,
Contrive, by a subtle deception,
To hold my wing in your hand.

A twilight freshness
Reaches you at each flutter,
Whose captive stroke distances
The horizon delicately.

Vertigo! See how space
Shivers like an immense kiss
Which, mad at being born for no one,
Can neither burst forth nor abate.

Can you feel the wild paradise
Just like buried laughter
Flow from the corner of your mouth
Deep into the unanimous fold!

The sceptre of rose-coloured shores
Stagnating over golden evenings—such is
This white furled flight which you set
Against a bracelet's fire.

English translations by RICHARD STOKES, from *A French Song Companion*
by Graham Johnson and Richard Stokes (OUP)

Also available

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918) Songs

Nuit d'étoiles; Fleur des blés; Voici que le printemps 'Romance'; Mandoline; Cinq Poèmes de Baudelaire; Les angélus; Romance; Les cloches; Trois Mélodies; Fêtes galantes II; Trois Ballades de François Villon

CHRISTOPHER MALTMAN baritone
MALCOLM MARTINEAU piano

Compact Disc CDA67357

'On the present disc, Maltman distinguishes himself beyond expectation in the realm of French Mélodie, singing throughout with elegance, conviction, communicativeness, specific attention to the text, and unblemished technical security, all utterly without mannerism, in a varied program spanning 30 years (1880–1910) of Debussy song … You should go out and buy it right now' (*Fanfare*, USA) 'You could not wish for more than Maltman's intelligent singing and Martineau's customary sensitivity to every nuance' (*Classic FM Magazine*)

Recorded in All Saints' Church, East Finchley, London, on 4–5 May (Lorna Anderson) & 14 July (Lisa Milne) 2011
Recording Engineer JULIAN MILLARD
Recording Producer MARK BROWN
Language Coaches MICHEL VALLAT, NICOLE TIBBELS
Piano STEINWAY & SONS
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXII

Front illustration: *Lyricism in the Forest* (1910) by Alphonse Osbert (1857–1939)
Musée de la Ville de Paris, Musée du Petit-Palais / The Bridgeman Art Library, London

LORNA ANDERSON

Lorna Anderson has appeared in opera, concert and recital with major orchestras and festivals throughout Europe and elsewhere. As a renowned performer of the Baroque repertoire she has sung with the Orchestra of the Age of Enlightenment, Les Arts Florissants, The Sixteen, The English Concert, St James Baroque, London Baroque, Collegium Musicum 90, The King's Consort, London Classical Players, La Chapelle Royale and the Academy of Ancient Music, under conductors including William Christie, Harry Christophers, Richard Egarr, Trevor Pinnock, Richard Hickox, Nicholas McGegan, Robert King and Sir Charles Mackerras.

In opera she has sung Morgana (*Alcina*) at the Halle Handel Festival, Sevilla (*La Clemenza di Tito*) with the Flanders Philharmonic Orchestra, Theodora with Glyndebourne Touring Opera, *Riccardo Primo* at the Göttingen Festival with Nicholas McGegan, *The Fairy Queen* with The English Concert and *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* with Netherlands Opera. Lorna Anderson has also established an important reputation in the standard concert repertoire, having sung with the BBC Orchestras, Bach Choir, London Mozart Players, Royal Liverpool Philharmonic, Israel Camerata, RAI Turin (*Les Noces*), New World Symphony in Miami, Houston Symphony Orchestra, Washington Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Ensemble Intercontemporain under Pierre Boulez, London Sinfonietta under Sir Simon Rattle and at the Salzburg, Edinburgh and Aldeburgh Festivals among others. She has also toured in Libya and China with the Academy of Ancient Music.

Her recordings for Hyperion include Britten Folksong settings with Malcolm Martineau, Handel's *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* with Robert King, and Schubert songs with Graham Johnson.

LISA MILNE

The Scottish soprano Lisa Milne studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama. She was awarded an MBE in the Queen's Birthday Honours in 2005. A renowned recitalist, she has appeared at the Aix-en-Provence, Edinburgh and City of London festivals, the Oxford Lieder Festival, London's Wigmore Hall, the Palais des Beaux-Arts in Brussels, and at the Schumannfeste in Dusseldorf. She is regularly partnered by Malcolm Martineau with whom she has performed and recorded a variety of repertoire.

In opera, her appearances have included Pamina (*Die Zauberflöte*) and Susanna (*Le nozze di Figaro*) at the Metropolitan Opera, New York and Pamina, Marzelline (*Fidelio*), Micäela (*Carmen*) and the title roles in *Rodelinda* and *Theodora* at the Glyndebourne Festival. Her many roles at the English National Opera have included Contessa (*Le nozze di Figaro*), the title role in *Alcina* and Anne Trulove (*The Rake's Progress*). At the Welsh National Opera she created the role of Sian in the world premiere of James MacMillan's opera *The Sacrifice*

© Clive Barda

and, for the Scottish Opera, she has sung the title role in *Semele*, Adina (*L'Elisir d'Amore*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna and Ilia (*Idomeno*). She has also appeared with the Dallas Opera, Stuttgart Opera, Royal Danish Opera, at the Göttingen Handel Festival, at the Théâtre du Châtelet in Paris and on tour with the Salzburg Festival.

Equally in demand on the concert platform, highlights have included appearances with the Boston Symphony Orchestra and Levine, the Berlin Philharmonic with Rattle, the Rotterdam Philharmonic Orchestra with Gergiev, the Dresden Staatskapelle with Ticciati, the Seoul Philharmonic Orchestra with Chung, the Accademia Santa Cecilia with Adès, the London Philharmonic Orchestra with Jurowski, the Budapest Festival Orchestra with Fischer and the New York and Vienna Philharmonic Orchestras with Harding.

For Hyperion Lisa Milne has recorded songs by Haydn, Ireland and traditional Scottish folksongs, as well as Vivaldi and Handel with The King's Consort.

MALCOLM MARTINEAU

Malcolm Martineau was born in Edinburgh, read Music at St Catharine's College, Cambridge, and studied at the Royal College of Music. Recognized as one of the leading accompanists of his generation, he has worked with many of the world's greatest singers, including among others Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Barbara Bonney, Ian Bostridge, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschlager, Magdalena Kožená, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Lisa Milne, Ann Murray, Anna Netrebko, Anne Sofie von Otter, Joan Rodgers, Michael Schade, Sarah Walker and Bryn Terfel.

He has presented his own series at Wigmore Hall (a Britten and a Poulenc series, and 'Decade by Decade—100 years of German song', broadcast by the BBC) and at the Edinburgh Festival (the complete lieder of Hugo Wolf). He has appeared throughout Europe, North America, Australia and at the Aix-en-Provence, Vienna, Edinburgh, Schubertiade, Munich and Salzburg festivals.

Malcolm Martineau has recorded for many labels, and his discs for Hyperion include two volumes of 'Songs my father taught me' with Sir Thomas Allen, settings of Pushkin with Joan Rodgers, Britten folksong arrangements, and a first volume of Debussy songs with Christopher Maltman.

© Russell Duncan

Malcolm was given an honorary doctorate at the Royal Scottish Academy of Music and Drama in 2004, and appointed International Fellow of Accompaniment in 2009.

DEBUSSY EST ENTRÉ AU CONSERVATOIRE de Paris à l'automne 1872, à l'âge de dix ans, et y est resté jusqu'à ce qu'il remporte le Prix de Rome douze années plus tard. Cet apprentissage a eu au moins deux conséquences importantes. Tout d'abord, ce soi-disant « impressionniste » qui allait bouleverser les traditions comptait parmi les compositeurs les mieux formés de tous les temps et savait donc parfaitement ce qu'il bouleversait et pourquoi. Et, en second lieu, cet apprentissage signifiait qu'il n'allait jamais vraiment rattraper son retard dans le domaine de la culture classique qu'il aurait acquise dans un lycée traditionnel : il ne savait ni le latin ni le grec et connaissait à peine Racine ou Corneille. Il a donc dû se débrouiller par ses propres moyens et, comme il était doté d'une intelligence exceptionnelle, il s'est vite lancé dans un vaste programme de lecture peu orthodoxe (avant 1914, combien de Français savaient qui était G. K. Chesterton ou Lafcadio Hearn ?). Mais c'est la poésie, notamment celle de Verlaine, qui passait avant tout, en temps et en importance.

Bien que Debussy ait appris le piano avec la belle-mère de Verlaine, Mme Mauté, rien ne prouve que le compositeur et le poète se soient jamais rencontrés, et Debussy est sans doute tombé sur le volume des *Fêtes galantes* (1869) chez sa maîtresse Marie Vasnier. C'était une chanteuse dotée d'une voix colorature élevée et la première version de *Fantoches*, que Debussy a composée pour elle en janvier 1882 dans ses premiers élans de désir d'adolescent, se termine par une vocalise stratosphérique qui manque totalement d'à-propos poétique. Les versions d'*En sourdine* et de *Clair de lune* qu'il a écrites pour elle un peu plus tard au cours de la même année sont plus mesurées dans leurs exigences, ce qui semble indiquer que les impulsions purement musicales étaient en train de prendre la relève. Mais une dizaine d'années plus tard, bien après la fin de cette liaison, il est revenu à ces trois poèmes, estimant sans doute que ses mélodies antérieures ne leur avaient pas rendu justice.

Il était très content de *Fantoches*, où survit une bonne partie de l'original, même si le diminuendo soigneusement gradué de la fin est nouveau, annonçant des conclusions analogues dans des œuvres comme *Fêtes* des *Nocturnes*. Mais les mélodies *En sourdine* et *Clair de lune* sont presque entièrement nouvelles et font appel à une palette harmonique beaucoup plus novatrice que celle dont il disposait dix ans plus tôt, mélange à part égale de modalité et de chromatisme. Alors que *Fantoches* n'est qu'énergie et joie de vivre, les deux autres mélodies flottent de manière intemporelle, ce qui nous permet de savourer la célèbre « musicalité » de la poésie de Verlaine.

La grande majorité des mélodies de Debussy met en musique des vers réguliers mais, pendant une période de six ans, entre 1892 et 1898, ses mélodies se limitent à neuf pièces en vers libres et en prose. Au cours de cette décennie, on a beaucoup débattu de la question de la mise en musique de ces moyens d'expression, en se fondant sur la préface de Gounod pour son opéra *George Dandin*, où il affirmait que : « La variété infinie des périodes, en prose, ouvre devant le musicien un horizon tout neuf qui le délivre de la monotonie et de l'uniformité. » En 1892–93, juste avant de commencer *Pelléas et Mélisande*, Debussy a mis en musique quatre poèmes de son cru en vers libres dont les titres—« De rêve », « De grève », « De fleurs », « De soir »—forment une sorte de biographie esthétique du compositeur. Typique du mal qu'il se donnera toujours pour concilier son désir de liberté avec les exigences de structure, le rêve ne s'exprime pas dans la première mélodie au travers d'une vague sentimentalité informe à l'eau de rose, mais presque entièrement en phrases de deux et quatre mesures.

L'écriture pianistique est plus dense que dans *Fêtes galantes I*, plus proche non seulement de ses mélodies antérieures sur des textes de Baudelaire, mais aussi des parties de piano des réductions piano-chant de Wagner, auxquelles font aussi penser ici les sonneries de cor. Au beau milieu des vers libres, Debussy plante deux alexandrins, dont le second—« Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal ! »—peut être considéré comme une autre référence à Wagner. Dans *De grève*, les petites vagues malicieuses provoquent l'arrivée d'harmonies perturbatrices par tons entiers, calmées par la lune compatissante, alors que les accords lents et tristes qui ouvrent *De fleurs* rappellent la forme analogue qui s'élargit et se contracte dans les premiers accords de la cantate de Debussy *La damoiselle élue*—dans les deux cas, c'est une atmosphère de résignation placide loin du brouhaha du monde matériel. La dernière mélodie, *De soir*, comporte deux parties contrastées : un joyeux dimanche où des enfants jouent (sur les mots « Des rondes obstinées », Debussy cite à la main gauche du piano l'air d'un jeu chanté où une petite fille représente la tour pendant que les autres tournent autour d'elle) ; puis une prière à la Vierge. Du début à la fin, on entend le son des cloches.

Au cours des années 1890, Debussy a été l'un des rares musiciens admis dans le cercle élitiste de Mallarmé et, pour sa part, il avouait préférer parler aux écrivains et aux peintres qu'à des collègues musiciens. À cette époque, l'un de ses amis les plus pittoresques était l'écrivain Pierre Louÿs. En 1895, à l'âge de vingt-cinq ans, Louÿs a publié un volume de poèmes en prose intitulé « *Les chansons de Bilitis*, traduites du grec pour la première fois par P. L. », où il est fait mention d'une traduction en allemand de l'année précédente. Elles ont remporté un immense succès, même si un critique a contesté l'exactitude de ses traductions. Louÿs n'a pas pris cette critique trop au sérieux, puisque ces poèmes étaient de sa propre invention et qu'il était ravi d'avoir monté l'un des meilleurs canulars littéraires jamais imaginé.

Debussy était sûrement dans le coup de cette blague. Mais il n'y a pas la moindre trace d'ironie dans ses mélodies ; on y voit paraître comme par magie le monde de rêves imaginaire qu'était la Grèce antique dans la culture française de l'époque—ce qui pourrait se résumer en deux mots : « flûtes et femmes ». Toutefois, il avait certainement des doutes sur la décence des poèmes. Un ami a rapporté qu'il « excusait, pour leur grâce et pour la franchise, au moins, de leurs aveux ! les Chansons de Bilitis—pas toutes ! ». Dans ces mélodies, Debussy a en outre renoncé à la poésie stricte au profit de la prose, donnant une structure régulière au piano, sur lequel la voix flotte librement.

L'écrivain Romain Rolland a cité ces mélodies comme les exemples les plus parfaits, à sa connaissance, de « parler » français en musique. Comme dans *Pelléas et Mélisande*, Debussy adopte en général une approche syllabique et suit les contours du français parlé, en utilisant de petits intervalles, si bien que, dans la première mélodie, la tierce majeure descendante dans la phrase « comme le miel » et, encore davantage, les quartes descendantes sur « genoux » et « tremblante », prennent une importance considérable. L'antiquité est évoquée par l'utilisation de gammes modales, surtout dans le mode lydien avec la quatrième note de la gamme diésée. Dans la deuxième mélodie, la dichotomie est encore plus frappante entre la ligne vocale contenue, presque hésitante, et la partie de piano de plus en plus passionnée jusqu'à ce que, sur le mot essentiel « bouche », la chanteuse se voit imposer une descente dramatique d'une octave. La température de la dernière mélodie est à l'extrême opposé de celle du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Tout ici est froid et glacial, culminant dans la ligne

CLAUDE DEBUSSY

« Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible », à laquelle le compositeur prête un ton de menace inoubliable. Quant à l'accord final, est-il destiné à nous réconforter ? Comme tous les symbolistes, Debussy n'aimait pas donner de réponses.

Les six mélodies sur des textes de Verlaine publiées en 1903 sous le titre *Ariettes oubliées* sont des révisions d'originaux composés entre 1885 et 1887. La dédicace de l'édition de 1903 à Mary Garden, « inoubliable Mélisande », ne signifie pas nécessairement que les changements opérés par Debussy étaient conçus pour sa voix ; il est plus probable que ces modifications reflètent simplement son expérience de compositeur. Les deux premières mélodies, *L'ombre des arbres* et *Chevaux de bois*, datent à l'origine de janvier 1885, alors que le compositeur était sur le point de quitter Paris, et sa maîtresse, pour un long séjour à Rome ; et le désenchantement de la première mélodie reflétait peut-être ses propres sentiments. De même, dans *Chevaux de bois*, il fait ses adieux à l'effervescence amicale de Paris et il n'est pas impossible que la magnifique coda avec sa cloche qui sonne ait eu une résonance personnelle (dans la révision de 1903, la cloche finale, avec sa quarte descendante, est syncopée, ce qui augmente de façon incommensurable sa force poétique). Ailleurs, Debussy se complaît dans l'extase, dans la monotonie de la pluie, dans une chanson d'amour très fraîche et séduisante, *Green*, où la ligne vocale agile se pose enfin sur une série de notes graves répétées lorsque l'amant se pose aussi sur le sein de sa bien-aimée ; et, pour finir, comme un écho anticipé des mélodies wagnériennes sur des textes de Baudelaire, dans une mélodie de déchirement, où tout dépend du « hélas » final, placé avec une insouciance apparente au milieu d'une phrase, laissant le piano ramasser les morceaux.

Au cours des premiers mois de l'année 1904, le premier mariage de Debussy, avec Lilly Texier, a commencé à connaître des difficultés, lorsqu'il a succombé aux charmes d'Emma Bardac, une excellente chanteuse, ancienne maîtresse de Fauré. Les *Trois Chansons de France* sont les premières œuvres que Debussy lui a dédiées. Il n'était pas historien et ne tente pas de faire la moindre distinction entre Charles d'Orléans, poète du XV^{e} siècle, et Tristan l'Hermite, poète du XVII^{e} siècle. Il lui suffisait de sentir qu'il « remontait dans le temps » — en partie parce qu'il n'aimait pas sa propre époque avec ce qu'il appelait les « phrases tricolores » (c'est-à-dire les

expressions du nationalisme français) et en partie parce qu'il n'a jamais perdu le profond respect qu'il portait à l'authenticité de la musique de Victoria, Lassus et Palestrina, qu'il avait découverte lors de ses études à Rome. De manière générale, les harmonies de ces trois mélodies sont plus simples et plus fermement arrimées aux piliers traditionnels de la tonalité que les *Chansons de Bilitis*. Mais, pour le rythme, la première et la troisième gardent un flux libre, avec des lignes répétées dûment observées dans la musique, alors que *La grotte* centrale est un exercice de calme, sur un rythme court—long au piano qui entrave tout mouvement en avant. Comme Narcisse, on a l'impression de se trouver bloqué dans une attitude de contemplation.

En 1913 paraissait le premier volume complet de poésie de Mallarmé, et Debussy, comme Ravel, n'ont pas tardé à s'en saisir. À cette époque, les deux compositeurs n'étaient plus en relation l'un avec l'autre et Debussy a donc été contrarié d'apprendre que Ravel avait non seulement choisi de mettre en musique deux des mêmes poèmes que lui, mais que les héritiers du poète lui avaient déjà donné l'autorisation de publier les résultats de son travail. Ravel lui a rendu service en s'assurant que la demande de Debussy ne soit pas refusée—ce qui a encore davantage contrarié l'auteur de *Pelléas* ! Dans *Soupir*, il compense le besoin d'une structure claire en jouant sur la couleur musicale. Comme le poème de Mallarmé est une seule longue phrase dans laquelle sont insérées des propositions et des phrases subordonnées, une aide structurelle est essentielle. Debussy se plie à cette contrainte en allongeant les mots cruciaux : « âme », « Monte » (le seul verbe principal), « Azur » (symbole de l'Idéal pour Mallarmé), « Se traîner » (pour une raison évidente). Sur le front des couleurs, des accords complexes soulignent « Un automne jonché de taches de rousseur », mais « ton œil angélique / Monte » est sans accompagnement, ce qui lui donne un peu l'air d'un plain-chant.

Même s'il est marqué qu'il doit être joué « dans le mouvement d'un menuet lent », *Placet futile* est davantage un scherzo sur le plan esthétique, avec des retours répétés de la phrase initiale sans rapport avec la logique harmonique et, après quelques notes aiguës délirantes, un merveilleux retour dans la mauvaise tonalité. Enfin, *Éventail* explore un univers étrange et insaisissable de gestes dans ce que l'on a appelé « l'espace frissonnant de l'atonalité », où le mot « Stagnants », comme dans la scène des souterrains de *Pelléas*, est coloré d'harmonie par tons entiers. L'écriture pianistique est ingénieuse, réduite à l'essentiel, une incarnation du cri de Debussy : « Combien il faut d'abord trouver, puis supprimer, pour arriver jusqu'à la chair nue de l'émotion. »

ROGER NICHOLS © 2012
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

Fêtes galantes I

1 **En sourdine**

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.

Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Ferme tes yeux à demi,
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes des gazons roux.

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

2 **Fantoches**

Scaramouche et Pulcinella
Qu'un mauvais dessein rassembla
Gesticulent, noirs sous la lune.

Cependant l'excellent docteur
Bolonais cueille avec lenteur
Des simples parmi l'herbe brune.

Lors sa fille, piquant minois,
Sous la charmille, en tapinois,
Se glisse, demi-nue, en quête

De son beau pirate espagnol,
Dont un amoureux rossignol
Clame la détresse à tue-tête.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

3 **Clair de lune**

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

Proses lyriques

4 **De rêve**

La nuit a des douceurs de femmes !
Et les vieux arbres, sous la lune d'or, songent
À celle qui vient de passer la tête emperlée,
Maintenant navrée !
À jamais navrée !
Ils n'ont pas su lui faire signe …

Toutes ! Elles ont passé :
Les Frêles,
Les Folles,
Semant leur rire au gazon grêle,
Aux brises frôleuses
La caresse charmeuse
Des hanches fleurissantes.
Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson.

Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent
Leurs belles feuilles d'or !
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
Maintenant ternis !
À jamais ternis !
Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

La nuit a des douceurs de femmes !
Des mains semblent frôler les âmes,
Mains si folles, si frêles,
Au temps où les épées chantaient pour Elles ! …
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres.
Mon âme ! C'est du rêve ancien qui t'étreint !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

5 **De grève**

Sur la mer les crépuscules tombent,
Soie blanche effilée !
Les vagues comme de petites folles,
Jasent, petites filles sortant de l'école,
Parmi les froufrous de leur robe,
Soie verte irisée !

Les nuages, graves voyageurs,
Se concertent sur le prochain orage,
Et, c'est un fond vraiment trop grave
À cette anglaise aquarelle.
Les vagues, les petites vagues,
Ne savent plus où se mettre,
Car voici la méchante averse,
Froufrous de jupes envolées,
Soie verte affolée !

Mais la lune, compatissante à tous,
Vient apaiser ce gris conflit,
Et caresse lentement ses petites amies,
Qui s'offrent, comme lèvres aimantes
À ce tiède et blanc baiser.
Puis, plus rien !
Plus que les cloches attardées
Des flottantes églises !
Angélus des vagues,
Soie blanche apaisée !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

6 **De fleurs**

Dans l'ennui si désolément vert
De la serre de douleur,
Les Fleurs enlacent mon cœur
De leurs tiges méchantes.
Ah ! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses ?

Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux,
En semblant les refléter,
Eux, qui furent l'eau du songe
Où plongèrent mes rêves si doucement
Enclos en leur couleur ;
Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,
Ont perdu leur grâce blanche
Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions,
Ce pain béni des âmes misérables !
Venez ! Venez ! Les mains salvatrices !
Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil !

Mirages ! Plus ne refleurira la joie de mes yeux,
Et mes mains sont lasses de prier,
Mes yeux sont las de pleurer !
Éternellement ce bruit fou
Des pétales noirs de l'ennui,
Tombant goutte à goutte sur ma tête
Dans le vert de la serre de douleur !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

7 **De soir**

Dimanche sur les villes,
Dimanche dans les cœurs !
Dimanche chez les petites filles
Chantant d'une voix informée
Des rondes obstinées,
Où de bonnes Tours
N'en ont plus que pour quelques jours !

Dimanche, les gares sont folles !
Tout le monde appareille
Pour des banlieues d'aventure
En se disant adieu
Avec des gestes éperdus !

Dimanche les trains vont vite,
Dévorés par d'insatiables tunnels ;
Et les bons signaux des routes
Échangent d'un œil unique
Des impressions toutes mécaniques.

Dimanche, dans le bleu de mes rêves
Où mes pensées tristes
De feux d'artifices manqués
Ne veulent plus quitter
Le deuil de vieux Dimanches trépassés.

Et la nuit à pas de velours
Vient endormir le beau ciel fatigué,
Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles ;
La Vierge or sur argent
Laisse tomber les fleurs de sommeil !

Vite, les petits anges,
Dépassez les hirondelles
Afin de vous coucher
Forts d'absolution !
Prenez pitié des villes,
Prenez pitié des cœurs,
Vous, la Vierge or sur argent !

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Chansons de Bilitis

8 **La flûte de Pan**
Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard ; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

PIERRE LOUŸS (1870–1925)

9 **La chevelure**
Il m'a dit : « Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

« Je les caressais, et c'étaient les miens ; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

« Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entrais en moi comme mon songe. »

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

PIERRE LOUŸS (1870–1925)

10 **Le tombeau des naïades**
Le long du bois couvert de givre, je marchais ; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit : « Que cherches-tu ? » — « Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc. » Il me dit : « Les satyres sont morts.

« Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau. »

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers.

PIERRE LOUŸS (1870–1925)

Ariettes oubliées

11 **C'est l'extase**
C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire …
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

PAUL VERLAINE (1844–1896)

12 **Il pleure dans mon cœur**
Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le bruit de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ? …
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

13 **L'ombre des arbres**
L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
  Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
  Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
  Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
  Tes espérances noyées !

PAUL VERLAINE (1844–1896)

14 **Chevaux de bois**
Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
Tandis qu'autour de tous vos tournois
Clignote l'œil du filou sournois,
Tournez au son du piston vainqueur !

C'est étonnant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête :
Rien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.

Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons
Pour commander à vos galops ronds :
Tournez, tournez, sans espoir de foin.

Et dépêchez, chevaux de leur âme,
Déjà voici que sonne à la soupe
La nuit qui tombe et chasse la troupe
De gais buveurs que leur soif affame.

Tournez, tournez ! Le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours !

PAUL VERLAINE (1844–1896)

15 **Green**
Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

PAUL VERLAINE (1844–1896)

16 **Spleen**
Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.

Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.

Je crains toujours,—ce qu'est d'attendre !—
Quelque fuite atroce de vous.

Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,
Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas !

PAUL VERLAINE (1844–1896)

Trois Chansons de France

17 **Rondel I: Le temps a laissié son manteau**
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil raiant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oiseau
Qui en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissié son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livrée jolye,
Goultes d'argent d'orfaverie.
Chascun s'abille de nouveau,
Le temps a laissié son manteau.

CHARLES DUC D'ORLÉANS (1394–1465)

18 **La grotte**
Auprès de cette grotte sombre
Où l'on respire un air si doux,
L'onde lutte avec les cailloux,
Et la lumière avecque l'ombre.

Ces flots, lassés de l'exercice
Qu'ils ont fait dessus ce gravier,
Se reposent dans ce vivier
Où mourut autrefois Narcisse …

L'ombre de cette fleur vermeille
Et celle de ces joncs pendants
Paraissent estre là-dedans
Les songes de l'eau qui sommeille.

FRANÇOIS TRISTAN L'HERMITE (1601–1655)

19 **Rondel II: Pour ce que Plaisance est morte**

Pour ce que Plaisance est morte
Ce may, suis vestu de noir ;
C'est grand pitié de véoir
Mon cœur qui s'en desconforte.

Je m'abille de la sorte
Que doy, pour faire devoir ;
Pour ce que Plaisance est morte,
Ce may, suis vestu de noir.

Le temps ces nouvelles porte
Qui ne veut déduit avoir ;
Mais par force du plouvoir
Fait des champs clore la porte,
Pour ce que Plaisance est morte.

CHARLES DUC D'ORLÉANS (1394–1465)

Trois Poèmes de Mallarmé

20 **Soupir**

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
—Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)

21 **Placet futile**

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille, ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous … toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous … pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)

22 **Éventail**

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)

DEBUSSY *Lieder – 2*

DEBUSSY trat im Alter von zehn Jahren, im Herbst 1872, in das Pariser Conservatoire ein und blieb dort bis 1884, als ihm der Prix de Rome verliehen wurde. Diese Ausbildung zog mindestens zwei wichtige Folgen nach sich. Einerseits befand sich der sogenannte „Impressionist“ und Unterwanderer der Traditionen unter den bestausgebildeten Komponisten aller Zeiten und wusste daher ganz genau, was er unterwanderte und warum. Andererseits jedoch wurde ihm die klassische Bildung, die ihm an einem traditionellen *Lycée* vermittelt worden wäre, nie wirklich zuteil: er konnte weder Latein noch Griechisch und die Werke von Racine oder Corneille waren ihm ebenfalls kaum bekannt. Stattdessen war der hochintelligente Junge auf sich allein gestellt und begann schon früh mit einem riesigen und unorthodoxen Lektüre-Programm (wie viele Franzosen hatten vor 1914 schon etwas von G.K. Chesterton oder Lafcadio Hearn gehört?). Doch zuerst kam die Lyrik, unter anderem auch die von Verlaine.

Obwohl Debussy von Verlaines Schwiegermutter, Mme Mauté, Klavierunterricht erhielt, gibt es keine Hinweise darauf, dass der Komponist und der Dichter sich je kennenlernten, und Debussy begegnete der Ausgabe von *Fêtes galantes* (1869) wahrscheinlich im Hause seiner Geliebten, Marie Vasnier. Sie war eine Sängerin, die einen hohen Koloratursopran besaß, und Debussys erste Version von *Fantoches*, die er im Januar 1882 im ersten jugendlichen Überschwang der Leidenschaft für sie komponierte, endet mit einer stratosphärischen Vokalise, die inhaltlich eine Luftblase ist. Die Fassungen von *En sourdine* und *Clair de lune*, die er später in jenem Jahr für sie schrieb, sind etwas gemäßigter in ihren Ansprüchen, woraus wohl zu schließen ist, dass sich der rein musikalische Antrieb nun durchsetzte. Zehn Jahre später jedoch, als diese Liebesaffäre weit zurück lag, kehrte er zu allen drei Gedichten zurück, weil er offenbar fand, dass seine früheren Vertonungen ihnen nicht gerecht wurden.

Am zufriedensten war er mit *Fantoches*, in dem ein großer Teil der ursprünglichen Fassung erhalten ist, obwohl das fein abgestufte Diminuendo am Schluss neu ist und ähnliche Schlusswendungen in Werken wie etwa *Fêtes* aus den *Nocturnes* vorwegnimmt. *En sourdine* und *Clair de lune* sind jedoch fast völlig neu komponiert und verwenden eine deutlich kühnere harmonische Palette als sie ihm eine Dekade früher zur Verfügung gestanden hatte; es werden hier modale und chromatische Elemente zu gleichen Teilen miteinander vermischt. Während *Fantoches* energisch und glanzvoll angelegt ist, treiben die beiden Außenlieder zeitlos dahin und erlauben dem Hörer, die berühmte „Musikalität“ von Verlaines Dichtung auszukosten.

Die allermeisten Lieder Debussys sind Vertonungen regulärer Strophendichtungen, jedoch über eine Periode von sechs Jahren, von 1892 bis 1898, begrenzte er seine Liedvertonungen auf neun Stücke mit freiem Versmaß und Prosa. Die Frage, ob und wie diese beiden Formen vertont werden sollten, wurde während jener Dekade viel diskutiert, was von Gounods Vorwort zu seiner Oper *George Dandin* ausging, in dem er behauptete: „Die unendliche Auswahl an Betonungen in der Prosa eröffnet dem Komponisten ganz neue Horizonte, die ihn vor der Eintönigkeit und Gleichförmigkeit retten.“ Kurz bevor er mit der Arbeit an *Pelléas et Mélisande* begann, vertonte Debussy 1892–93 vier eigene Gedichte in freiem Versmaß, deren Titel—„Von Träumen“, „Vom Ufer“, „Von Blumen“, „Vom Abend“—eine Art ästhetische Biographie des Komponisten bilden. Es ist charakteristisch für seine lebenslangen Bemühungen, sein Bedürfnis nach Freiheit mit den Anforderungen einer Struktur zu vereinen, dass im ersten Lied der Traum nicht durch einen vagen,

amorphen Klangbrei, sondern fast vollständig in zwei- und viertaktigen Phrasen dargestellt wird. Der Klaviersatz ist dichter gehalten als in *Fêtes galantes I* und ähnelt damit nicht nur Debussys früheren Baudelaire-Vertonungen, sondern auch den Klavierstimmen von Wagner-Gesangspartituren, was etwa durch die Hornsignale deutlich wird. Inmitten des freien Versmaßes platziert Debussy zwei Alexandriner, von denen der zweite—„Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !“ („Die Ritter sind auf dem Weg zum Gral gestorben!“)—als weitere Anspielung an Wagner verstanden werden kann. In *De grève* provozieren schelmische kleine Wellen das Auftreten von störenden Ganztonharmonien, die von einem verständnisvollen Mond beruhigt werden. Die langsamen, traurigen Akkorde hingegen, mit denen *De fleurs* beginnt, erinnern an die sich ausdehnenden und zusammenziehenden Anfangsakkorde von Debussys Kantate *La damoiselle élue*—in beiden Fällen ist die Atmosphäre von einer friedfertigen Resignation geprägt, die von dem Trubel der materiellen Welt weit entfernt ist. Das letzte Lied, *De soir*, ist in zwei gegensätzlichen Teilen angelegt: ein fröhlicher Sonntag mit Kinderspiel (bei den Worten „Des rondes obstinées“ zitiert Debussy in der linken Hand der Klavierstimme die Melodie eines Singspiels, bei dem ein Mädchen den Turm darstellt, während sich die anderen um sie herum drehen) und dann ein Gebet, das an die Heilige Jungfrau gerichtet ist. Während des gesamten Stücks ist der Klang von Glocken zu hören.

In den 1890er Jahren war Debussy einer der wenigen Musiker, dem Zutritt zu dem elitären Zirkel um Mallarmé gewährt wurde, und seinerseits gab Debussy zu, dass er sich viel lieber mit Schriftstellern und Malern unterhielt als mit Musikerkollegen. Zu einem seiner schillernden Freunde dieser Zeit zählte der Schriftsteller Pierre Louÿs. Im Jahre 1895 veröffentlichte der 25 Jahre alte Louÿs einen Band mit Prosa-Gedichten mit dem Titel „*Les chansons de Bilitis*, erstmals aus dem Griechischen übersetzt von P. L.“ und gab eine deutsche Übersetzung aus dem Vorjahr an. Sie waren sehr erfolgreich, selbst wenn ein Rezensent die Genauigkeit seiner Übersetzungen anzweifelte. Nicht, dass Louÿs diese Kritik zu ernst genommen hätte—die Gedichte hatte er nämlich selbst erfunden und war hoch erfreut darüber, dass ihm einer der besten literarischen Schwindel aller Zeiten gelungen war.

Debussy muss darüber Bescheid gewusst haben, doch lässt sich in seinen Vertonungen keinerlei Ironie feststellen. Stattdessen wird hier jene phantastische Traumwelt heraufbeschworen, die die französische Kultur der damaligen Zeit mit dem alten Griechenland gleichsetzte und die als „Flöten und Sinnliches“ zusammengefasst werden könnte. Jedoch hatte er sicherlich seine Zweifel an der Anständigkeit der Gedichte. Ein Freund notierte, dass „er sie aufgrund ihrer Anmut und der Offenheit ihres Ausdrucks entschuldigte … jedoch nicht alle!“. Auch hier wandte Debussy sich von einem strikten Versmaß zugunsten von Prosa ab und gab dem Klavier einen gleichmäßigen Rahmen, über dem die Stimme frei umherschwebt.

Der Schriftsteller Romain Rolland bezeichnete diese Lieder als die vollkommensten Beispiele französischer Textvertonung, die ihm bekannt waren. Ebenso wie bei *Pelléas et Mélisande* ist diese hier im Großen und Ganzen syllabisch gehalten und folgt den Konturen der gesprochenen französischen Sprache, wobei er kleine Intervalle verwendet. Auf diese Weise nehmen die fallende große Terz im ersten Lied bei den Worten „comme le miel“, und noch stärker die fallenden Quarten bei „genoux“ und „tremblante“ eine besondere Bedeutung an. Durch den Einsatz von modalen Skalen, insbesondere der lydischen mit einer erhöhten 4. Stufe, wird das Altertum dargestellt. Im zweiten Lied ist der Gegensatz zwischen der maßvollen, fast zögerlichen Vokallinie und

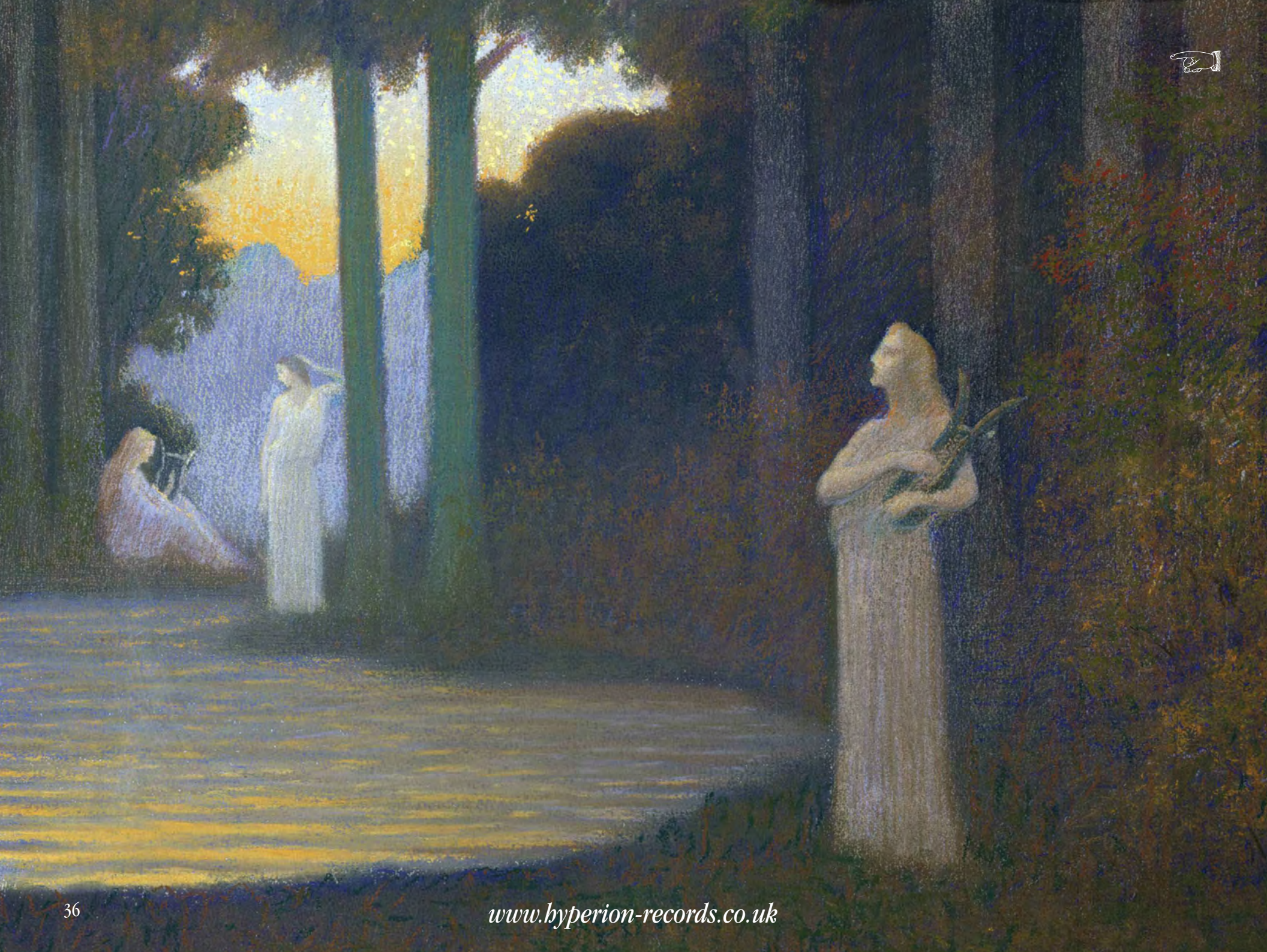
dem zunehmend leidenschaftlichen Klavierpart noch stärker, bis die Singstimme bei dem entscheidenden Wort „bouche“ zu einem dramatischen Oktav-Abstieg gezwungen wird. Verglichen mit dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* liegt die Temperatur des letzten Liedes am entgegengesetzten Pol. Hier ist alles kalt und eisig, was in der Zeile „Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible“ kulminiert, die der Komponist mit einem drohenden Ton vertont, der noch lange in der Erinnerung nachhallt. Ist der letzte Akkord als Trost gedacht? Wie alle Symboliker zog auch Debussy es vor, keine Antworten zu geben.

Die sechs Verlaine-Lieder, die 1903 als *Ariettes oubliées* veröffentlicht wurden, waren Revisionen von Werken, die ursprünglich zwischen 1885 und 1887 entstanden waren. Die Widmung von 1903 an Mary Garden, die „unvergessliche Mélisande“, bedeutete nicht unbedingt, dass die Änderungen, die Debussy in dem Stück vorgenommen hatte, für ihre Stimme gedacht waren, sondern eher, dass sie seine Erfahrungen als Komponist widerspiegelten. Die beiden ältesten Lieder, *L'ombre des arbres* und *Chevaux de bois*, waren ursprünglich im Januar 1885 entstanden, kurz bevor der Komponist Paris und seine Geliebte verließ, um sich zu einem längeren Aufenthalt nach Rom zu begeben; vielleicht gibt die Verdrossenheit des ersten Liedes seine eigenen Gefühle zu dem Zeitpunkt wieder. In *Chevaux de bois* sagt er ebenfalls der freundlichen Geschäftigkeit von Paris Lebewohl, und die wundervolle Coda mit der läutenden Glocke mag wiederum auf persönliche Umstände anspielen (in der Überarbeitung von 1903 erklingt die Schlussglocke mit ihrer absteigenden Quarte nun synkopiert, was ihre poetische Wirkung deutlich verstärkt). Anderswo frönt Debussy der Ekstase, der Monotonie des Regens, dem wunderbar frischen und verführerischen Liebeslied *Green*, in dem die agile Vokallinie sich schließlich auf einer Reihe von tiefen Tonrepetitionen niederlässt, wenn sich auch der Liebende auf der Brust seiner Geliebten niederlässt und schließlich, die Baudelaire-Lieder Wagners antizipierend, in diesem Lied des Herzeleids, alles von den letzten „hélas !“ abhängt, das dann mit scheinbarer Unbekümmertheit in der Mitte der Phrase erklingt, so dass das Klavier den Status quo wieder herstellen muss.

Zu Beginn des Jahres 1904 begann Debussys erste Ehe mit Lilly Texier in die Brüche zu gehen, als er den Reizen von Emma Bardac erlag, einer versierten Sängerin und einstigen Geliebten von Fauré. Die *Trois Chansons de France* waren die ersten Werke Debussys, die ihr gewidmet wurden. Er war kein Historiker und bemühte sich auch nicht weiter darum, einen Unterschied zwischen Charles d'Orléans, einem Dichter des 15. Jahrhunderts, und Tristan l'Hermite aus dem 17. Jahrhundert zu machen. Es genügte ihm, das Gefühl zu haben, in der Zeit „zurückzugehen“—einerseits, weil er sein eigenes Zeitalter mit seinen „Trikolore-Phrasen“, wie er es nannte (also französisch-nationalistische Äußerungen), nicht besonders schätzte, und andererseits, weil er zeit seines Lebens die Direktheit der Musik von Victoria, Lassus und Palestrina verehrte, die er erstmals als Student in Rom gehört hatte. Im Großen und Ganzen sind die Harmonien aller drei Lieder schlichter gehalten und fester in den traditionellen harmonischen Grundsätzen verankert, als es bei den *Bilitis*-Liedern der Fall ist. Was den Rhythmus jedoch anbelangt, so behalten die Außenwerke ein freies Fließen von Mustern bei, wobei Phrasenwiederholungen in der Musik entsprechend beachtet werden. Das zentrale Stück, *La grotte*, hingegen zeichnet sich durch Stille aus, wobei der kurz-lang-Rhythmus der Klavierstimme jegliche nach vorn gerichtete Bewegung aufhält. Ebenso wie Narziss scheinen wir hier festgefroren in einer Haltung des Nachsinnens zu sein.

1913 erschien der erste vollständige Band mit Dichtungen von Mallarmé, der von sowohl Debussy als auch Ravel schnell aufgegriffen wurde. Zu dieser Zeit standen sie nicht mehr in Kontakt miteinander, so dass Debussy darüber verärgert war, dass zwei der Gedichte, die Ravel zum Vertonen ausgewählt hatte, sich mit Debussys eigener Auswahl deckten, und auch, dass Ravel von den Erben des Dichters bereits die Erlaubnis erhalten hatte, seine Ergebnisse zu veröffentlichen. Ravel sah sich dazu verpflichtet, sich darum zu kümmern, dass Debussys Bitte um Veröffentlichungserlaubnis nicht zurückgewiesen wurde—was Debussy umso mehr verärgerte! In *Soupir* gleicht er die Notwendigkeit einer klaren Struktur und die Gelegenheit, musikalische Farben zu erzeugen miteinander aus. Da Mallarmés Gedicht ein einzelner langer Satz mit mehreren eingefügten Nebensätzen ist, ist eine gewisse strukturelle Hilfestellung hier erforderlich. Debussy kommt dem nach, indem er wesentliche Worte verlängert: „âme“, „Monte“ (das einzige Hauptverb), „Azur“ (Mallarmés Symbol für das Ideale), „Se traîner“ (aus offensichtlichem Grunde). Was die Klangfarben anbetrifft, so erklingen komplexe Akkorde bei „Un automne jonché de taches de rousseur“: „ton œil angélique / Monte“ bleibt jedoch unbegleitet und klingt fast wie ein Cantus planus.

Placet futile trägt zwar die Anweisung, dass es „im Tempo eines langsamen Menuetts“ ausgeführt werden möge, doch ist es ästhetisch gesehen eher ein Scherzo, in dem die Anfangsphrase mehrmals, ohne Beachtung harmonischer Logik, wiederholt wird, bevor nach einigen rauschhaft-hohen Tönen noch eine Wiederholung in der falschen Tonart stattfindet. In *Éventail* schließlich wird eine seltsame, substanzlose Sphäre von Gesten erkundet, die als ein „bebender Raum der Atonalität“ bezeichnet worden ist, wo das Wort „Stagnants“, ebenso wie in der Gewölbe-Szene in *Pelléas et Mélisande*, mit Ganzton-Harmonien eingefärbt ist. Der quecksilbrige Klaviersatz ist auf das Wesentliche reduziert und verkörpert Debussys Ausruf: „Wie viel zunächst entdeckt und dann unterdrückt werden muss, bevor man das nackte Fleisch der Emotion erreicht!“

ROGER NICHOLS © 2012
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE